العنوان: جمالية اشتغال النص الشعري المعاصر

المصدر: علامات في النقد الأدبي - النادي الأدبي الثقافي بجدة - السعودية

المؤلف الرئيسي: ناوري، يوسف

المجلد/العدد: مج 15, ج 59

محكمة: نعم

التاريخ الميلادي: 2006

الشهر: مارس

الصفحات: 47 - 94

رقم MD: 210756

نوع المحتوى: بحوث ومقالات

قواعد المعلومات: AraBase

مواضيع: الإنزياح الشعري، النص الشعري، النقد الأدبي، الدراسات النقدية، اللغة الشعرية، الخطاب الشعري، المصطلحات النقدية، بارت ، رولان، حدود النص، جماليات النص، بنية النص، الخصائص الفنية، التراكيب الشعرية

رابط: http://search.mandumah.com/Record/210756

# جمالية اشتغال النص الشعري المعاصر

يوسف ناوري

يغلب على الدراسات النقدية الحديثة تناولها للشعر عبر مداخل تاريخية أو لسانية وأسلوبية.. وإذا كانت النظريات حددت للشعر مسارات للقراءة والتأمل فقد اعتمدت اللغة (الشعرية) مجالاً للاشتغال:

- إما في اعتبار الشعر انزياحاً عن اللغة العادية بطرائق تنتمي للعملية اللغوية ذاتها، إذ تعمل على بنيتها كإنجاز فردي يتمثل في الكلام ويستند إلى اشتغال العناصر والوظائف.
- أو في اعتبار اللغة تبنيُناً لمجموعة من العناصر اللغوية، أولها الكلمة إذ تصير مدخلاً لقراءة الإنجاز الفردي، أو لإدراك طبيعته لاعتبار الكلمة دليلاً ذا معنى أو دلالة متولدة عنه. وكلا المدخلين؛ اللغة في كامل اشتغالها والكلمة في إمكانيتها الجزئية سمح للشعريات بأن ترى فيهما (اللغة والكلمة) العناصر الأساس للخطاب ولبناء دلاليته.

وإذ لا يمكن للدراسة أن تعتمد عنصراً دون آخر في تصورها للخطاب الشعري، كما لا يمكنها أن تنطلق من فكرة الانزياح المعيارية كما سعت الشعرية اللسانية والبلاغية إلى تأكيدها دون طائل؛ مادامت اللغة العادية ذاتها تعرف الانزياح والتمايزات التي تتجسد في انقسامها إلى لغة مكتوبة وأخرى شفهية؛ وإلى سجلات لغوية جماعية وأخرى مستعملة كأسلوب مخصوص بالمستعمل بصورته الفردية.. ومن هنا يتأكد القول بأن الشعر لا يوجد في معنى الكلمات التي يبحث خطابه عبرها، ولكن ضمن الخطاب الشعري مجملاً، الذي يتحقق ضمن مسارات نصية (بها ينتمي للمدونة اللغوية واللسانية) وطرائق بانية للأشكال الفنية (بها ينتمي للذخيرة الإبداعية والذائقة الجمالية للجنس الشعري). مسارات وطرائق بها يتعين الشعر

كنشاط للغة، وكصيغة نوعية للدلالة الإبداعية، وكتجسيد لاتصال الذات بالتاريخ واللغة في تاريخيتها.

والقول بأن الشعر خطاب ينقل الممارسة من تصورها ضمن ثنائيات الشكل والمحتوى؛ الدليل والمعنى؛ الدال والمدلول.. إلى فرضية "أسبقية الخطاب" التي تعني في المقام الأول بأن الخطاب (بكامله) هو الذي يشكل الملفوظ الشعري في هيئة نص دلائلي ينتج سيرورة من المعاني اللانهائية تسمى «دلالية».. وأن معنى هذا الملفوظ ودلالته لا يكمنان في الكلمات والعبارات المفردة، كما لا تكفي الدلائل اللسانية لبنائه. وهذا الملفوظ ودلالته لا يكمنان في الكلمات والعبارات المفردة، كما لا تكفي الدلائل اللسانية لبنائه، وهذا يقود إلى القول بأن الشاعر لا يشتغل بالأفكار ليجعلها ملفوظاً أو ليكسبها جمالية. كما أن الكلمات لا تدل بذاتها ولا بمعانيها فقط على مقاصده الشعرية؛ أو على الحقائق الفنية التي قد يجسدها النص أو يخلص إليها بناء دلاليته التي قد نعتبرها مآله. فالانشغال اللغوي للنص الشعري هو بناء لصيغة نوعية وخاصة للدالة على الذات والتاريخ مادام الشعر «نشاط لغة، صيغة دلالة تبين أكثر من غيرها بأن رهان اللغة هو رهان تاريخيتها. إنه ذات، ذات تجريبية، ووظيفة يقوم بها كل الأفراد»(1).

إذا كان الشعر خطاباً نوعياً خاصاً بالذوات؛ فإنه ككل استراتيجية لعرض الذات واللغة (والتاريخ أيضاً) وفق ما يختاره الاشتغال النصي، وما تستقر عليه في بنيات النص باعتبارها لغة - نسقاً. لكن ما النص الذي يجسد الخطاب ويمثل حضوره؟ ما هي حدوده النظرية في علاقته بالخطاب؟ وما هي حدوده الإجرائية لنقل التصورات المجردة إلى عناصر فاعلة في تناول الأنساق الجمالية للغة الشعرية بالخصوص؟ ثم؛ ما هو دور القراءة سواء في بناء دلالية النص اللغوي؛ أو في الانتقال منه إلى ما بعد النص مجسداً في القيم التاريخية والجمالية التي عرضها في وعيه أو لا وعيه الشعري؟.

## 1 - مفهوم النص:

يبدو أن تحديد النص لا يقتصر على الإشارة إلى ملامحه وخصيصاته وحسب، بل يتعداها إلى إثارة خصيصات النصوص الأدبية عامة، وصلتها بالشروط والسياقات التي تنوجد ضمنها. ولعل هذه الشروط هي ما يكسب مفهوم النص تلوينات وظلالاً تنعكس عليه من مجالات نظرية مختلفة ومن مجالات واستراتيجيات تحدده في ضوء أهدافها المتباينة كما هو الحال مع اللسانيات والدلائليات والشعرية التي استفادت التنظيرات منها في تسييجه كمفهوم إجرائي للتحليل. فالنص «بناء أنشئ من عناصر دلائلية مناسبة للمشروع النظري للوصف..»[2]، وهو يقبل نظرياً على الأقل بوجود «علم يدرسه ويقيم نظرياته" كما تمثلت ذلك تصورات جوليا كرستيفا وتوين فان ديك. يجعله الأخير قريباً من اللسانيات وبجانب علم الأدب؛ فيما ترى الأولى نظريته واهتماماته تابعة للدلائلية. والفرق بينهما لا يمنع من استثمار اقتراحاتهما في فضاء الشعرية (والعربية بالخصوص).

### 1-1 - ج. كرستيفا - إنتاجية النص ودلاليته:

كان لتصورات جوليا كريستيفا أفادت من موقعته ضمن السيميائيات ووصلته بالتاريخ والمجتمع بغرض إقامة نظرية مادية وعلم ذي وضع اعتباري خاص بالنص. وهي إذ تعرف النص كـ «جهاز عبر لساني.. وكإنتاجه»[3]، فإنها تعينه ضمن علاقاته بنظام اللسان وبالنصوص السابقة عليه، أي في ضوء مفهوم التداخل نصي. فالنص ترحال وتداخل بين النصوص. ففي فضاء كل نص «تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى» (نفس) وهي عملية تسمح بتداخل النصوص فيما بينها وضمن النص العام الذي هو الثقافة؛ بارتباط بالمجتمع والتاريخ[4].

ولأن النص من اللسان؛ يندرج مفهومه في خانة السيميائيات المهتمة بالدلائل التي منها الدلائل اللسانية التي تلتقي على صفحة النص. فهو يهدف

باشتغاله إلى بناء الدلالية - Signifiance التي هي بالتحديد «ذلك العمل المتعلق بالتمييز والتضيد والمواجهة الذي يمارس داخل اللسان ويطرح على الذات المتكلمة سلسلة دالة تواصلية ومبنينة نحوياً»(5). ولذلك يجب على التحليل الدلائلي الذي يجعل الدلالية موضوعه أن يخترق الدال ومعه الذات والدليل والتنظيم النحوي للخطاب. وعلى هذا الاعتبار يكون النص وحدة دالة ضمن الخطاب تارة؛ وضمن اللسان بصورة أوسع تارة أخرى.

## 2-1 - ت. ف. ديك؛ علم النص:

خص توين فان ديك النص بدراسة نظرية موسعة استهدفت بنياته ووظائفه في أفق صياغته مدخل أولي إلى «علم النص»(6) وقد اتخذت الدراسة من الخصائص الداخلية للنصوص، وبناها ومن الخصائص الخارجية المتمثلة في الشرائط والسياقات مداراً، يسعى فان ديك من خلاله إلى بسط «العلاقات الموجودة بين النص (بنية) والسياق»(7). يدرس علم النص في تصور فان ديك «ملفوظات اللسان في كليتها والأشكال والبنى التي تختص بهذه الملفوظات والتي يمكن للنحو أن يصفها»(8). إن علم النص غير بعيد عن اللسانيات وعن علم الأدب. كما أنه قريب من البلاغة إذ يسعى إلى تحديد خصائص النصوص.

من هذا المنظور تتطابق مبادئ التحليل النصي في أنموذج توين فان ديك مع اللسانيات والعلوم الاجتماعية، وهو ما لا يعني إقامة تحديد إجرائي حاسم لمفهوم النص. إذ يبقى هذا الأخير مفهوماً حدسياً في الغالب عكس ما يبنى عليه كل علم نظري من ضرورة تأسيس بمصطلحات تجريبية. نقرأ لفان ديك قوله:

> «بالقدر الذي نعتبر «نصا» من النصوص المنطوقة نعتبر كذلك النصوص المكتوبة (المطبوعة). ولو استعملت اللغة العادية كلمة نص مبدئياً لتعني بها النصوص المكتوبة والمطبوعة. كما أننا نعتبر النصوص لاحقاً أشكالاً خاصة لملفوظات اللسان»(9).

من هـذه الزاوية المتشبعة باللسانيات اعتبر النص متوالية من الجمل التي يصفها النحو في مستوياتها الصواتية والصرفية والتركيبية والدلالية. كما يبحث في مدى تماسكها قبل أن يهتم بشمولية النص وبناه الكبرى المتمثلة في موضوعه أو بناه الفوقية التي تضمن تماسكه وانسجامه. كما لعلم النص أن يعتني بأسلوب النص وبناه البلاغية؛ والوظائف المحتملة في سياقه التداولي: فالنص فعل لغة ضمن سياق معرفي؛ وسياق سوسيو نفساني واجتماعي؛ وسياق ثقافي يجعل النص ظاهرة ثقافية وتاريخية ومجتمعية ويحدد فهمه إلى جانب السياقات الأخرى.

## 3-1 - رولان بارت ومحددات النص:

خص رولان بارت النص بدراستين أساسيتين: أولاهما عن «نظرية النص» أفاد فيها من جهد جوليا كريستيفا في نقد التصور الكلاسيكي للنص الذي يتأسس على مفهوم الدليل؛ في انغلاقه؛ على معنى وحيد يصير بمثابة الحقيقة. يتساءل بارت:

«ما هو النص في الرأي العام السائد؟ إنه السطح الظاهري للأثر الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة داخل الأثر والمنسقة بطريقة تفرض معنى ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً»[10].

وانطلاقاً من مفاهيم كريستيفا الأساس؛ يصوغ رولان بارت تصوره. وهذه المفاهيم هي الممارسة الدلالية؛ الإنتاجية؛ الدلالية؛ النص الظاهر؛ النص المكون ثم التداخل النصي. ويخلص بارت إلى التفريق بين الأثر والنص في اعتباره هذا الأخير «حقلاً منهجياً» أو «لغة لا يمكنها أن توجد إلا عبر لغة أخرى أو بعبارة أخرى «إن النص لا يتواجد إلا داخل عمل، وداخل إنتاج» أي عبر دلالية»[11].

أما الدراسة الثانية لرولان بارت: «من الأثر الأدبي إلى النص»[12].

فقد أعاد فيها تأمل النص كمفهوم عبر سبع نقاط تحدد مجالاته وحدوده:

1 - ليس النص موضوعاً للتبعيض. ولا يتم التعرف عليه إلا داخل عمل وإنتاج.

2 - لا يقتصر النص على الأدب (الجيد) فهو يسعى إلى أن يكون وراء الحدود. بدعة وخروجاً عن الآراء السائدة.

3 - للنص علاقة بالدليل، وليس بالمدلول والذي لا ينفك أن يبدأ في الانحسار لفائدة رمزية النص الناتجة عن إيلاء الأسبقية للدال.

4 - تعددية النص وتحقيقه لتعدد المعنى.

5 - تخلي النص عن أبيه (المؤلف) وتجسده كشبكة ممتدة.

6 - ارتباط النص بعملية القراءة، وربط الأخيرة بالكتابة ضمن الممارسة الدالة.

7 - انشداد النص إلى المتعة، أي اللذة التي لا تنفصم.

تنتمي هذه القضايا إلى ما وراء النص أيضاً. سياقه ووظائفه فضلاً عن بنيته وخصيصاته اللسانية. وهي بذلك تنفتح على الخارج نصي أي على الذات والمجتمع والتاريخ.

## 2 - الوضع الاعتباري للنص الشعري:

عن هذه التصورات نلاحظ اختلافاً إبيستيمولوجياً بين الخطاب والنص. فالأول في اعتباره "نشاط لغة ذات معينة داخل مجتمع وتاريخ" يتقدم كاستراتيجية في ضوئها تنبني الممارسة سواء تعلق الأمر بالشعر أو بغيره. ويتجسد نشاط لغة الذات (الشعر) في ممارسة يحدد طبيعتها السياق التاريخي والاجتماعي. فيما تسيج خصيصاتها بحضور أو غياب مجموعة من

العناصر تتسمى داخل النص أو بارتباط معه. ولذا كان النص إنجازاً للخطاب وتحقيقاً له. إنه اختيار منهجي يفي للاستراتيجية التي خطتها الذات في اللقاء والتفاعل المحتمل بين اللغة والمجتمع والتاريخ.

ينشأ النص في التصور الدلائلي العام من عناصر دلالية مناسبة للمشروع النظري للوصف. وإذا كانت دراستنا تستهدف الشعر كخطاب يتمثل في مجموعة النصوص التي أنجزتها تجربة الشعر المعاصر، وفق استراتيجية لها الذاتي واللغوي والتاريخي. وبحسب هذه الثلاثية يصبح النص إنتاجية تضمن لقاءً بين العناصر النظرية ويتحدد فيما بينها بالصراع والتفاعل، وبالتالي يضمن إقصاء كل تصور يتبنى النص كانغلاق أو أحادية معنى. وها هو يوري لوتمان يضيف إلى تحديدات سابقيه مفهوماً إجرائياً آخر هو التعبير. فانطلاقاً من الدلائل ويتقابل مع الخارج نصي يتخذ النص داخل الأدب خصيصة «التعبير بدلائل اللغة الطبيعية»(13). وبالتالي ضرورة «اختياره كإنجازه للنسق وتجسيد مادي»(14). وهذا التحديد يستدعي تعريف النص من حيث حدوده وإعلانه إياها. إن تعيين الحدود خصيصة للنص تسمح بملاحظة اندماج العناصر أو عدم اندماجها ضمن «البنية» التي هي ثالث عناصر التعريف لدى لوتمان. كما يتحدد النص بخصيصته البنيوية أيضاً. إنه تنظيم داخلي وليس متوالية بسيطة من الدلائل. تنوجد بين الحدود. إن «التنظيم الداخلي يخص النص ويحوله في المستوى التركيبي إلى كل بنيوي»(15).

## 3 - جماليات النص المعاصر:

وإذ يكون موضوع الجمالية هدف هذه الدراسة، وجبت الإشارة إلى أن الأبحاث التي استهدفت جماليات الشعر العربي المعاصر لم تكن طوال تاريخه قليلة العدد. ففي كل دعوة صدرت عن رواده التبس خطاب الدفاع عن

ممارسة تجارب الشعر المحدثة أمام المتحفظين والرافضين باستجلاء خصيصاته النوعية: إيقاعاً وبلاغة في مرحلة أولى؛ ومكاناً نصياً وتركيباً في مرحلة تالية. في هذا السياق ترسخت تنظيرات نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ويوسف الخال ثم أدونيس كشعراء بادئين للتجارب وباحثين عن طرائق جديدة لممارساتهم. وكتابات عز الدين إسماعيل وغالي شكري وإحسان عباس «القصيدة» العربية إلى «نص» متعدد العناصر والطرائق الفنية وبأن «الخطاب» مخصوص بالذات والمجتمع العربيين في الزمن الراهن. بل ولربما صنفت المغامرة الشعرية الحديثة إلى اتجاهات جمالية أولت بها تجارب الشعراء مع اللغة والإيقاع؛ ومع الصورة والرمز.. وهم يعتمدونها مرجعية أو عنصراً أو بعداً معرفياً أو شعرياً دون آخر. فالجمالية اتجاهات وطرائق كما نصت على ذلك مراجعة الشعرية العربية لها في خطاب الممارسات المعاصرة.

## 1-3-2 – طرائق بناء النص الشعري المعاصر:

إذا كان الإيقاع بانياً للخطاب؛ ومجسداً لتفاعل عناصره وحركيتها؛ فإنه محدد لنسق النص الشعري ولانشغاله اللغوي، وبالتالي فهو محدد لوضعية عناصره ووحداته كالكلمة والجملة والبيت، ودون أن تكون هذه العناصر مكتفية بذاتها. فقيمة كل عنصر تتأسس داخل النسق وبه. نفيد من صلاح فضل إضاءته المنهجية لبناء الدلالية النصية من قوله:

«إن جملة واحدة سطحية يمكن أن تكمن تحتها جمل عديدة، تتطلب وبالتالي تأويلات شكلية متكاثرة. وعلى العكس من ذلك فإن جملة واحدة عميقة تخضع لتحولات كثيرة تتجلى على السطح بأشكال مختلفة. ومع ذلك فإنه في مقابل «النحوية التوليدية المعاصرة» لابد أن نتوقع «معنى» منظومات التحولات لا يظل هو ذاته عندما يطفو إلى السطح. بل أكثر من ذلك إن هذه الاختلافات

الدلالية الصغرى على وجه التحديد هي التي تولد التنويعات الأسلوبية، بحيث يصبح كل حذف أو استبدال أو إضافة معدلاً بشكل أو بآخر في البنية الدلالية العميقة الشاملة..»(16).

قد تجد هذه الدراسة في اشتغال الكلمة مدخلها السري نحو النص. ولها في قولة مالارمي «ليس بالأفكار يصنع الشعر؛ بل بالكلمات» حجة الاعتماد على الكلمة وقد صارت في الشعر مركز المفاجآت المرتجة. غير أنه؛ لكي يتحقق الشعر كإيقاع أو خطاب، ضمن الممارسة النصية، ويتم عبور الذات في اللغة، وعبور المعنى نحو إنتاج الدلالية، يجب التخلي بدءاً عن تصور الكلمة دليلاً ضمن الممارسة النصية، واعتبارها بدل ذلك دالاً يدخل وباقي الدوال (العناصر) في علاقات تبني الدلالية وتفضي إلى الخطاب. وفق هذا التصور تبقى الكلمة؛ بعد الإيقاع؛ مدخلاً للقراءة؛ بل وحدته الأساس. نقرأ ليوري لوتمان قوله:

«رغم كل الأهمية التي يحظى بها كل مستوى مبين في النص الفني بالنسبة لبناء كامل بنية الأثر، تبقى الكلمة الوحدة الأساسية لكل بناء فني شفهي»(17).

يبدأ اللقاء بالشعر عبر الكلمة قبل الوصول إلى مسار بناء الدلالية. فالكلمات والتعابير تقود القراءة في وعيها أو لا وعيها إلى المعنى أولاً ثم إلى الدلالات الحافة بعد ذلك.. بحسب النسق الذي ترد فيه. لذلك اعتبرت الكلمة حرباء في تحولاتها واشتغالها الفني بالدلالات وتعدد المعنى. وكان ميخائيل باختين أشار إلى فعل الكلمة في النص وسياقه قائلاً:

«ويحدد السياق كلياً معنى الكلمة. والواقع أنه كلما تعددت السياقات كلما تعددت المعاني. ورغم ذلك تبقى الكلمة واحدة. فهي لا تحلل إلى كلمات تعددت بقدر تعدد السياقات التي يمكن أن تدمج فيها»(18).

ونحن نهتدي بهذه المنطلقات الإجرائية: اعتبار الكلمة وحدة النص الأساس؛ ومدخل قراءته في الشعر؛ نوزع الدراسة إلى مبادئ اشتغالها وما

بين استراتيجية الخطاب الشعري المعاصر. مبادئ مستخلصة من صميم الممارسة والإشارات التي يبثها النص من بين ثنياته. تفيد من اللسانيات وتؤشر على ما تتهجه الذات في اللغة قصد بناء إيقاعها الفردي وبناء خطابها الشعري وهذه المداخل هي التكرير والقلب والحذف.

## 2-3 - عناصر لسانية لاشتغال النص المعاصر:

### 1-2-3 - التكرير:

تخلت الممارسة الشعرية المعاصرة عن الأساليب البيانية التي اعتمدتها القصيدة العربية، غير أنها لم تتخل عن خصيصة التكرير. وإذا ما كان هذا الأخير في الشعر القديم ذا وظيفتين؛ إيضاح وإبانة المعنى وتحقيق التوازي ضمن البنية الإيقاعية للبيت أو القصيدة، فقد أصبح الشعر المعاصر خصيصة نصية تجسد فعل الإيقاع وبناء الدلالية. لا يتعلق التكرير بالكلمة فقط بل بالجملة أو خطاطة العبارة أيضاً. يكون درسه أوثق صلة باللسانيات.. حتى وإن كان عملنا يتقصده من منظور الشعرية وقد انتقل إليها من المجال الأول وأصبح مكان تأمل؛ أو مدخل قراءة للشعر.

كان ابن رشيق أدرك بحدسه المواطن التي يحسن عندها التكرير في الشعر القديم؛ ويرتبط أغلبها بالبعد البياني للبلاغة العربية يقول: «وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها؛ فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه»(19).

وسوقه عدداً من الأمثلة لم يكن كافياً لضبط المفهوم شعرياً، وبلاغياً. كما حاول السجلماسي القيام بذات المهمة فأكثر من تحديد المصطلحات التي تقع في دائرة التكرير وهي مفاهيم بلاغية إجرائية تلائم الوصف. وقد تسنى له ذلك يجعل التكرير جنساً عالياً عرفه بقوله:

«والتكرير هو مثال أول لقولهم: كرر تكريراً : ردد وأعاد»

{..} وأما الفاعل فهو إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع، أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع في القول مرتين فصاعداً»[20].

ينقسم إلى: تكرير أعم يحدث باللفظ؛ أو آخر بالمعنى وهو المناسبة؛ كما أنه سرعان ما ينقسم إلى أنواع تجسد تداخل الصيغ البلاغية ومجالاتها؛ كالتجنيس والبناء والمعادلة والموازنة.. مما يعتبر تصنيفاً لصور التكرير واشتغاله أول الأسفر. وإذا ما كانت الشعرية القديمة قد نظرت إلى التكرير من زاوية بلاغية تقعيدية؛ فإن الشعرية والدلائلية عموماً اعتبرتا كل تردد يعرفه النص تردداً بنيوياً حاملاً للدلالة[21]. بل لا مناص من حضور التكرير، لأنه «البنية الأساسية للبيت»[22] كما يعلم الجميع. فهو يمثل التردد في النص الفني عامة وبالتالي خصيصته الأساس التي تحدده «إن تصنيف التكريرات خصيصة محددة لبنية النص»[23] يبدأ أن تكرير عنصر معين؛ لا يعني أبداً بأنه يمتلك دلالة تكتفي بنفسها، ولكنه يشير إلى وجود علاقات ثانوية أو رئيسية تبرز تفاعل العناصر النصية أو البنية الدلالية بصورة عامة لفائدة البعد الجمالي الذي يكشف عنه تردد التكريرات داخل كل نص فني دلالي. يقول لوتمان:

«اعتماداً على مادة التكريرات ينكشف بصورة أوضح الانتظام الجمالي الأعم»[24].

ولأن دراستنا تتهيأ في فضاء الشعرية وبها، وخاصة تلك المتصلة بالممارسة النصية؛ فإنها تختار لتتبع نماذج التكريرات في الشعر العربي المعاصر، نصوصاً تقدم مادة لا يمكن حد قراءتها. فيما هي تتوزع الممارسات في مختلف الأقطار العربية ومنذ انطلاق الشعر المعاصر؛ فالكتابة.

## 2-2-3 - تكرير الكلمة المفردة:

ونعني به تردد الكلمة داخل النص الشعري المعاصر، سواء كانت هذه

الكلمة حرفاً، أو فعلاً، أو اسماً. لن نتتبع التصنيفات. فليست دراستنا غير قراءة ممكنة فقط، لا تعتبر الكلمة مدخلاً معجمياً؛ ينتمي لجهة اللسانيات؛ ولكن عنصراً مجسداً لدلالية الخطاب الشعري المعاصر. عبر التركيب والانتظام النحوي والدلالي. أي في ارتباطه وباقي النص. ولذلك نختار لتكرير الكلمة المفردة النماذج الآتية:

1 - أنشودة المطر - السياب[25]

مطر....

مطر....

مطر....

وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع

ثم اعتللنا - خوف أن نلام - بالمطر...

مطر....

مطر....

2 - هذا هو أسمي - أدونيس[26]

دهر من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول للنار

تحبل النار (..) أيامي نار أنثى دم تحت نهديها صليل

3 - إسماعيل - أدونيس[27]

/... انا الذي نبذته كل قبيلة

هو ذا تفرقني يداي / دمي يحاربه دمي

جسداً يمزق في جسد

والحب لا أحد (...)

4 - موسم الموت - محمد بنيس[28]

قريب هو الشرق من نخلة نزلت

بضفاف سبو هل تدور الحرائق أم تستطيل لي الشرق

هذا الردى المستحيل لي الشرق بين قباب من الدم

والصولجان

5 - مسكن لدكنة الصباح - محمد بنيس[29]

من كون هذا الدم حتى فاجأ

في الأهداب الريح

الريح تصد الريح

الريح تصدق أهداب جريح

والريح مقاصدنا

الريح

الف التكوين

تنشأ في هذا الرمل الحصوي كإنشاد الملك الضليل

يحضر التكرير في هذه النماذج بصورة جليلة ويغنى مشهود من حيث تردد الكلمات - الدوال وطبيعة اشتغالها والدور الذي تقوم به. وعلى محدودية النماذج فإنها تقدم مشهد مساهمة التكرير في بناء دلالية نصية عبر الدوال. فالقول بشعرية الخطاب يجعل بناء الدلالية وتحقيق تحولاتها

داخل النص الشعري المعاصر ممكناً بالدوال اللسانية، والتكرير من بينها. كل تكريرات هذه النماذج تنتمي إلى جهة الاسم. وفي اعتباره دالاً فهو يجسد في كل مقطع عنصراً أساسياً لبناء الإيقاع والوصول إلى الدلالية؛ في المقطع أو النص الشعري كلية. والأنموذج الأول لبدر شاكر السياب وقد كتبه في مرحلة مبكرة يمثل صورة لمكانة الكلمة المفتاح في تجربة الشعر المعاصر. أقصد كلمة: مطر، في طبيعة اشتغالها والتحولات التي خضعت لها ضمن إيقاع القصيدة ككل.

يدفع إيقاع «أنشودة المطر» كلمة مطر في ترددها لأن تكون عنصراً رئيسياً، تشكل وحدة دلالية تضمن انتظام النص وانتسابه لفضاء معين. تضمن حضور عنصر الماء وتؤكد في القصيدة كرمز لانتصار إدارة الحياة..، قراءة محتملة ليس إلا؛ فيما الكلمة: مطر؛ وتكريرها يعملان على إنجاز إيقاع للخطاب الشعري ضمن المسار التاريخي للذات والجماعة؛ والذي يجد صورته في استمرار الحياة والقدرة على خلق أجواء تنضح بالأمل الخصيب بالمطر.

قد نترجم بناء دلالية المقطع، أو النص بهذه القراءة. فيما تكرر الكلمة في الاستشهاد بنفس الدلالية الفاعلية... بل هي لازمة القصيدة ككل. عنصر إيقاعي ومعبر تتمكن الذات فيه، وبه؛ من خلق ظلال وتلوينات دلالية لا تفتر عن الانتشار.

وإذا كان أنموذج التكرير في الشعر المعاصر يؤكد خضوعه للدلالة الواحدة؛ فإن تجربة الكتابة ستتخلى عن معلوم المسار النصي لتصوغ في كل تجربة أو ممارسة نمطاً من التحولات الفاعلة في بناء الدلالية وتجسيد إيقاع الخطاب الشعري، وها هو الأنموذج الخامس من قصيدة "مسكن لدكنة الصباح" لمحمد بنيس؛ يقدم الريح كدال ليس لتكريره في كل مرة نفس الدلالة السابقة. لذلك تتقدم قراءة الكلمة في علاقتها بما يسبق المقطع؛ تركيباً ودلالياً؛ وبمجمل النص الشعري انطلاقاً من ملاحظة حضور الريح كعنصر نصي يتصل في المقطع السابق بمتاه الكتابة تارة؛ فإذا كانت خصيصة المتاه

فقدان الخرائط ومن ثمة الضلال، فإن عنصر الريح يتحدد في تحولاته وانتقاله من خصيصة إلى أخرى. ومن هنا تتغير طبيعة العنصر وتتحول دلالته كتجسيد لتحول إيقاع النص. لإبراز ذلك نتبين بالملاحظة انتقال دلالة الكلمة من الحضور؛ وارتباطها بالذات الفردية ومتاهها؛ إلى تجسيدها للقاء الحتمي بين المتاه ومغامرة التكوين والانقذاف في إيقاع الزمن... تحول تكون معه الريح مجسداً للذات الفردية في البيتين 2 و4. وانفتاحاً على التغيير والصراع في الأبيات 3، 5 و6.

وللتكرير فعل آخر: الانتقال من دال إلى آخر؛ باتباع الدلالة الثانوية للدال الأول. يتعلق الأمر ببناء النص الشعري عبر كلمات سرعان ما يفضي تكريرها إلى البحث في الدلالات الحافة المتمثلة في الصفات أو النعوت؛ أو نقل إسنادها من دال إلى آخر كما يقدم النموذج الرابع صورة عن ذلك بالانتقال من خصيصة إلى أخرى. والشرق الذي نعهده؛ البيت الأول، سرعان ما يتحول إلى شرق آخر يتسمى بالموت في الأبيات الموالية. وإذا كان استعمال كلمة الشرق يتميز بخصيصة الانتقال من حال إلى أخرى؛ فإنه ينعكس على القراءة ويفرض عليها الانتباه إلى إفراغ الكلمة من الدلالة المتعارف عليها، وشحنها بدلالات شعرية ترتبط بذات الشاعر وتحويلاتها.

إلى ذلك يبقى الانتباه إلى علاقات الكلمة بالسياق أساسياً في بناء دلالية النص حتى وإن كان التكرير يضمن الاستمرار بين الاستشهاد الثاني لأدونيس بأن تكرير كلمتي: العاشق وكلمة النار. وتسليم الكلمة الأولى إلى الثانية مع التكرير؛ استرسال في بناء الخطاب عبر دواله التي يلعب فيها التكرير دور الربط والبناء.

### 3-2-3 - تكرير المقطع...

ونعني به تردد وحدة تتضمن أكثر من عنصر الكلمة المفردة. أي الجمل والعبارات بل والأفعال التي ألحقت بها الضمائر المتصلة فيما يمكن تسميته نحوياً بالجملة.. وقد عرف الشعر العربي تكرير البيت الشعري ضمن

القصيدة الواحدة: تحفيزاً لإيقاع القصيدة وتوكيداً لبعض الدلالات التي تحملها؛ فأحرى المقطع أو الوحدة الدلالية التي تتجاوز الكلمة. ولتكرير المقطع في الشعر العربي المعاصر نماذج عديدة نختار منها:

1 - أنشودة المطر - بدر شاكر السياب

أصيح بالخليج: «يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى!»
فيرجع الصدى
كأنه النشيج:
«يا خليج
يا واهب المحار والردى..»

2 - زهرة الكيمياء - أدونيس[30]

ينبغي أن أسافر في جنة الرماد
بين أشجارها الخفية
في الرماد الأساطير والماس والجزة الذهبية
ينبغي أن أسافر في الجوع، في الورد، نحو الحصاد
ينبغي أن أسافر، أن أستريح
تحت قوس الشفاه اليتيمية،
في الشفاه اليتيمية في ظلها الجريح
زهرة الكيمياء القديمة.

3 - موسم الموت - محمد بنيس

يأتونك في جلباب بني هل تعرفهم لا تشغل سمعك هذا موكبهم هل تعرفهم يتقدمك الزيتون النخل تعلم كيف تسير إلى بوابة كوكبك البحري هواء قنطرة هل تعرفهم في كفهم الحناء انتبهت لزغاريد النسوان ألفت عمامتهم هل تعرفهم نطقوا صمتاً وأشاروا بيروت أشاروا.

كان لإعادة تهيئ البيت الشعري في القصيدة المعاصرة وفي الكتابة أثره البالغ في رسم خريطة المغامرة الشعرية دون يقين إدراك مسالكها السرية. ذاك ما تسمى بالمتاه تارة وباليتم تارة أخرى. لقد جسد تكرير الوحدات النصية اختباراً لإمكانات البيت الشعري فيما هو دال إيقاعي يؤسس الخطاب ويبنيه.

لن نعيد ما قلناه سابقاً حول التكرير فيما نتناول نمطاً آخر أساسه تكرير وحدة المقطع كاملة؛ سواء كانت هذه الوحدة مشكلة من جملة، أو بيت واحد، أو أكثر من بيت. فإذا كانت الشعرية العربية الحديثة قد نظرت إلى هذه الواقعة من زاوية الإيقاع؛ فإننا لا نغفل الانتباه إلى خصيصتها كعنصر رئيس في بناء الدلالة النصية في كل الممارسة وفق علاقة العنصر المكرر بباقي النص الشعري.

هكذا نجد في تكرير المقطع (وإن حذف منه عنصر) بقصيدة بدر شاكر السياب: "أنشودة المطر"، وفي فرصتين، خضوعاً لإيقاع النص الذي جعل من التكرير عنصراً بانياً للاسترسال النصي؛ وضماناً لتماسكه. لعل في صيغة النداء ورجع الصدى ما يحمل أيضاً علامة حوار يشرط النصي بالخارج النصي. وبالتالي لن يكون في استطاعتنا فهم الدور الذي يقوم به تكرير وحدة المقطع إلا إذا نظرنا إليه داخل النص الشعري ككل، وضمن علاقته به. «إن كل جزء من النص يتلقى جميع مميزاته؛ وكل تحديده في تبادل العلاقة (بتوافق أو تعارض) مع أجزائه الأخرى، ومع النص ككل»[31] وسبق إشارتنا لعنصر المطر وتكريره في جسد النص مفيد في إضاءة دور المقطع في بناء الدلالية.

أما النمط الثاني من تكرير الوحدات الذي يقدمه أنموذج أدونيس أولاً؛ فضلاً عن مساهمته في بناء إيقاع الخطاب الشعري؛ فإنه يتقدم بداية كل بيت شعري. سواء تعلق الأمر بتكرير (ينبغي أن أسافر) أو بتكرير (الشفاه اليتيمة). وإذا كان لنا أن نقرأ في ظل هذه الواقعة ترابط النص الشعري وتتابع تجدده وبدئه (اقتراحاً قولياً وإنجازاً فعلياً) فإن القراءة تبقى مهددة؛ ما لم تتنبه لسياق التكرير ودلالات السفر نحو بناء نص شعري مغاير بكلمة لها ممكن الآتي؛ وليس مبتذل العادة.

ويكون لتكرير وحدة المقطع كاملة؛ فضلاً عن الوظائف التي ذكرنا؛ فعل رسم البدء ودخول الذات في إيقاع الخطاب الشعري. فأنموذج محمد بنيس إذ يتقدم في أول القصيدة يخط حالة الذات الكتابة وزمنها. كما يبرز زمن الكتابة المندغم بالموت، بدءاً وانتهاءً في (موسم الموت).

قد يكون تتبع ملامح ووظائف تكرير الكلمات المقاطع مهمة لا نهائية ومستحيلة. ولما ترصدناه من وظائف التكرير كبناء للإيقاع وضمان استرسال النص وتماسكه، أو تجسيد لحالة الذات زمن الكتابة يمكن أن ينتمي إلى التكرير تارة وينفتح على غير التكرير تارة أخرى. غير أن اعتمادنا هذا المدخل إنصات لحالة نصية لا تقف عن التنوع وخلق فرص الاختلاف ضمن مسارات المؤتلف النصي. فالتكرير؛ كما يقول محمد بنيس؛ «ذو وظيفة بنائية أساسها اختلاف المؤتلف وائتلاف المختلف»[32]. والاستشهاد الرابع من نفس النص الشعري؛ لمحمد بنيس؛ صورة واضحة لفعل التكرير في نقل إيقاع الكتابة من زمن إلى آخر. ووحدها الذات الكتابية ترسم علاقتها بهذه الأزمنة ويكون تكرير (هل تعرفهم) لازمة عبور الذات في الخطاب وهو ينبني بعناصر المتخيل الشعري وأصواته. فضاء شعري واحد وسمات دلالية متعددة تنتمي لجهة العناصر وهي تختلف في بنائها النصي بتكرير وحدة المقطع.

## 3-3 - القلب:

نعني بالقلب ما يطرأ على الجملة؛ وهي سلسلة الوحدات الدلالية

كالكلمات؛ من تقديم وتأخير من حيث مواقع الإسناد؛ وبالتالي العلاقات التي تربط بين الكلمات. ويستدعي القلب فهما أولياً للترية في اللغة ودورها في تحديد تركيب الجملة. نقرأ لعبدالقادر الفاسي الفهوي:

«معلوم أنه من يستعمل اللغة يؤلف بين وحدات لغوية صغرى بهدف بناء مكونات أكبر فمركبات فجمل؛ إلى غير ذلك.

وعملية التأليف هذه تنتظمها رتب تختلف في اللغة الواحدة. وتختلف من لغة إلى لغة أخرى أحياناً. إلا أن تغييرات الرتبة في اللغة الواحدة أو في اللغات المختلفة ليست اعتباطية أو غير محددة، بل هناك ما يدل على وجود قيود على رتب المكونات الكبرى داخل الجمل (من فعل وفاعل ومفعول...) أو رتب مكونات أصغر داخل المركبات الاسمية أو الحرفية أو الفعلية»[33].

وما نفيده من الشاهد النظري اعتماد اللغة على التركيب لبناء الوحدات؛ وفق نظام تحكمه الرتبة وشرائط تبنين الجملة، ويمكن اعتبار تغير مواقع الكلمة، والإسناد في الجملة؛ محكوماً هو أيضاً بالرتبة، وبالقيود التي يفرضها المتكلم... وبالنسبة للشعر ينضاف عامل الإيقاع كمؤسس للخطاب أولاً، وضابط لحركة التركيب بالعبارة؛ ثانياً. إن تصورنا للتركيب يخضع القلب؛ كقضية نحوية وتركيبية؛ إلى الإيقاع الذي يضبطه؛ حسب الذات الشاعرة وإمضائها الشخصي في الخطاب الشعري. وإذا كانت الشعرية العربية القديمة فطنت لفعل التقديم والتأخير في النص الشعري كما تبين لعبدالقاهر الجرجاني:

«هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لايزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولاتزال ترى شعراً يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء؛ وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»[34].

فإنها لزمت التصورات النحوية في تتبع اشتغال التركيب وفق مبدأي التقديم أو التأخير؛ حتى وأغلب الاستشهادات عن هذه الخصيصة شعرية. والاستثناء الذي يمثله عبدالقاهر الجرجاني باختيار التقديم والتأخير بحجة بلاغية؛ لا يعفيه من هذه الملاحظة.

عندما يطرأ القلب على العبارة يهب النص الشعري خصيصته المركبية؛ يصبح دالاً من دوال إيقاعه. يتم تقديم أو تأخير الكلمات، سواء كانت في بدء الكلام أو متمه؛ أو كانت فعلاً أو اسماً أو صفة... وقد فسر التقديم بإيلاء العناية أو التوسيع على الشاعر والكاتب؛ حتى كانت هذه التعلة بعيدة عن الصواب في رأي الجرجاني؛ الذي يقول بالفائدة. «فمتى في تقديم المفعول؛ مثلاً؛ على الفعل في كثير من الكلام أنه قد اختص بفائدة، لا تكون تلك الفائدة مع التأخير؛ فقد وجب أن تكون تلك القضية في كل شيء وكل حال»[35].

وبالنسبة للشعر المعاصر، يلعب القلب دوراً هتوكاً لبنية النص فهو لا يعمل على تسهيل مهمة الشاعر أو إيلاء العناية لكلمة محددة... بل يساهم في تغيير البنية المركبية وفق إيقاع القصيدة ليبرز الدلالات الثانوية للكلمة.

فإذا كان الشعر العربي قد اهتم بالتقديم والتأخير كمنحى شعري طوال تاريخه، فإنه مع تجربة الشعر المعاصر بصورة عامة؛ والكتابة بصورة أخص؛ عمل على استنفاذ مكامن الجمال والإبداع في القلب. فقد جعل من التركيب مكان المفاجآت المرتجة بامتياز. ولذا نختار عينة تجسد هذه الخصيصة النصية التي شكلت في بعض وجودها سبباً في غموض الشعر، وتعدديته:

1 - أنشودة المطر - لبدر شاكر السياب.

فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء

ونشوة وحشية تعانق السماء

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر...

2 - هذا هو اسمي - أدونيس

لوجوه تسير في وحدة الصحراء للشرق يلبس العشب
والنار سلام للأرض يغسلها البحر سلام لحبها...
عريك الصاعق أعطى أمطاره يتعاطاني رعد في نهدي
اختمر الوقت تقدم هذا دمي ألق الشرق اغترفني وغب.

3 - كيمياء النرجس - أدونيس

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل،
خلف المرايا
جسد يفتح الطريق
لأقاليمه الجديدة
في ركام العصور
ما حيا نجمة الطريق
بين إيقاعه والقصيدة
عابراً آخر الجسور

4 - موت آخر... وأحبك - محمود درويش[36]

غريبان

إن القبائل تحت ثيابي تهاجر

والطفل يملأ ثنية ركبتك

الآن أعلن أن ثيابك ليست كفن

5 - ورقة البهاء - محمد بنيس[37]

يوقن أنه شبح كريم جاسر يطأ البعيد بنشوة الضحكات يفسح للخلايا صبوة السفهاء من أهداك سكين السؤال هواؤك خيمة مسكونة بتقاطع الأيام غناء سيدة مباركة يضوئ للصفير سكوته المعتاد يحتمل النهار سحابة تتنفس الصور الوحيدة للفضاءات التي وسعت علو مهالك الأمم القديمة والحديثة تظهر لي عروش النخل شاردة فنائمة جيوش بني مرين تصهر الهضبات أو تصل القناطر تسبق الزيتون والحلفاء يأسرها سرير العشق في وهران تلك طقوسنا.

يصعب حصر طرائق القلب وحالاته في الشعر العربي لتعددها وانتشارها بين الممارسات. وبالنسبة للشعر المعاصر؛ تطفح نصوص محمود درويش ومحمد بنيس بهذه الخصيصة وهي تؤول بالتركيب إلى إيقاع القصيدة. فيكون التقديم والتأخير في رتبة الكلمات والإسنادات دالاً يبين كيف ينبني الخطاب الشعري، وبالتالي دلاليته.

إن وقوفنا على عينة محدودة من الشعر المعاصر؛ نمثل بها للقلب؛ هو وقوف أيضاً على بعض حالات الالتباس الدلالية الناتجة عما سماه الجرجاني بخصيصتي الإبداع واللطف؛ أو ما يكون مغادرة مألوف العادة في بنائه كالجملة في البيت الشعري وترتيبها وحداتها أو عدم الخضوع لعلاقات التركيب فيها سبباً في هذا الالتباس والغموض. فما أن تغادر الكلمة معهود موقعها؛ حسب ما يفرضه الإيقاع ويدفع إليه التركيب؛ حتى تصبح خاضعة لرغبة الذات الشاعرة في الانفعالات واختيار تركيب شعري له القدرة على

استيعاب ارتجاج الذات في اللغة والخطاب من جهة، وعلى تجسيد القدر الفردي في التحرر والمتاه. من جهة اخرى. نقرأ لأدونيس قوله في مفتتح المطابقات حول «الكتابة»(38).

الفضاء دم واجتياح –

جعلت الكتابة مهوى:

كلماتي تدلت

ورأسي يدنو...

يستهدف القلب في النماذج التي قدمنا الأبيات الشعرية من حيث وحداتها المركبة، إذ يغير مواقع الكلمات والإسنادات. وإذا كانت بنية الجملة في العربية ذات نمط: (فعل – فاعل – مفعول..) فإنها تتميز في هذه الاستشهادات بخصيصتين:

1 – بتأخر الفعل عن مكانه وإعطاء الفاعل محل ابتداء الجملة... خاصة في نماذج الشعر المعاصر. فيما عمل تأخر الفعل في نماذج الكتابة على ربط الوحدات فيما بينها، حتى يكون الإسناد متعلقاً بأكثر من وحدة داخل البيت الشعري. ويشكل الانتباه لاشتغال دواله أنموذج أدونيس الأول في بيته الثالث والرابع؛ وفق تركيبها؛ عاملاً حاسماً في طريق بناء دلالية المقطع الشعري، وبالتالي دلالية كامل النص. فقد احتل الفعل مرتبة متأخرة فجاء؛ ممثلاً بـ «أعطى» متأخراً عن فاعله الذي صار ابتداء الوحدة المركبة وعن صفة «العري» فيما تقدم الفعل بصيغة أخرى فاعله، ولكن بتأخير عن مرتبته فورد بعد المفعول.

2 – كما يتميز القلب في الشعر العربي المعاصر بعمليتي تقديم وتأخير بين الجمل كما بين الوحدات المسماة مركبات اسمية وبين المركبات الفعلية. الخبر أو الجملة الاسمية أو جملة الحال... أنماط من القلب الذي يطرأ

على الوحدات النصية؛ وبالتالي فهو عنصر فاعل في بناء الدلالية. إذا كانت قراءتنا للخصيصة الأولى للقلب أفادت تأخير الفعل عما هو عليه في اللغة العربية فإن في ذلك إعلان ضمني للأهمية والمركز الذي احتله الاسم. بل وكما رأى ذلك كمال خير بك هجوم على الفعل ونزع السيادة عنه في الشعر المعاصر.

«إن الهجوم على الفعل في الجملة العربية لا يتحقق عبر "إحالته اسماً" فحسب؛ وإنما كذلك عن طريق استبعاده عن العبارة كما جرى في كثير من الأحيان، وربما كان ذلك للأسباب المطروحة أعلاه. ولكن أيضاً بدافع من هذا الهم الذي تبرزه طبيعة الحياة الحديثة والذي يدفع إلى إيجاز التعبير وتنسيقه من التفاصيل السطحية والإطالات غير المجدية. هكذا تخلي الجملة الفعلية المكان للجملة الاسمية - القصيرة تحديد»[39].

ودون الذهاب في هذا المنحنى نؤكد الأهمية التي يحظى بها الاسم في الشعر العربي المعاصر؛ فيما يقدمه الأنموذج الأول لبدر شاكر السياب، والرابع لمحمود درويش من انتصار للجملة الاسمية.. حيث كانت وحدتها الأولى: الاسم؛ أساسية لبناء دلالية الخطاب. إذ تفتح الطريق أمام الدلالات الثانوية لتصير مهيمنة. وفي ضوء هذه الملاحظة يمكننا أن نتابع استعمال كلمات المرايا والجسد في أنموذج أدونيس، والغريبان - القبائل - الطفل أنموذج محمود درويش.. ونعتبرها مفاتيح نلج بها إمكانية بناء دلالية النص الشعري الذي وردت فيه.

بيد أن للقلب وظيفة أخرى غير ما يتحدد في التقديم والتأخير بين الأسماء والأفعال.. تماسك النص واسترساله. والكتابة بما هي تجربة شعرية معاصرة أفادت من هذه الخصيصة النصية؛ القلب؛ وهيأتها لتبلغ بها أقصى حالات البناء النصي. نقصد تماسك النص؛ واعتباره دالاً يتغيا ضمن الممارسة تحقيق دلاليته. فإذا كانت هذه الوظيفة واضحة في نموذج أدونيس، حيث تعمل الكلمات على تسلسل الجمل (والدوال على بناء الوحدات

واسترسالها)؛ فهي أجلى ما تكون أيضاً في أنموذج محمد بنيس حيث تجسد امتياز القلب في الكتابة؛ ونعني بها تعالق الوحدات المركبية وتسلسلها بما يجعل التركيب الضمانة الوحيدة؛ ليس للتواصل كما ذهب ملارمي، ولكن لإيقاع القصيدة والذات والكتابة. لإدراك فعل التركيب في هذه الوحدات - الدوال تكفينا العودة إلى كلماتها؛ خاصة بعض الأفعال، كـ (يطأ، يطوي، تتنفس، تصهر..) من نموذج محمد بنيس لنلاحظ عدم خضوعها لمعهود تركيب اللغة العادية، أيضاً تسلسلها وتسلسل وحداتها (الجمل) قصد تشكيلها دوالاً تؤسس الإيقاع الشعري بخصيصة تركيبية هي القلب.

بهذه القراءة (المستعجلة) نلمس وجود وظيفتين وجود للقلب في الشعر العربي المعاصر:

1 - إبراز الدوال الأساس وإعطاؤها رتبة متقدمة فيساهم القلب كدال نصي في بناء؛ ليس فقط التركيب؛ بل وأيضاً الإيقاع الشعري..

2 - ضمان استرسال النص وتسلسله بوصل وحداته فيما بينها بكلمات دوال تتبادل أماكن انعقاد الروابط فيما بينها حسب الإيقاع الخاص للخطاب؛ وحسب الدلالات التي أريد لها الظهور.

وإذا ما كانت الوظيفتان عامتين بالشعر المعاصر؛ فإن الوظيفة الثانية أكثر بروزاً في تجربة الكتابة عما عليه في الشعر المعاصر؛ حيث غلبه حضور الوظيفة الأولى كدال تركيبي. ولنا أن نرى في سريان الوظيفة الثانية بقصيدة النثر؛ فضلاً عن تجربة الكتابة كمتن عام؛ حجة إضافية لمكان القلب وأهميته النصية.

### 4-3 - الحذف:

للحذف في العربية عدة معان منها القطع، والتسوية، والإسقاط والأخذ كما يفيدنا «لسان العرب». بيد أن له في علوم العربية وضعية المصطلح المنشبك بممارسات لها اللغوي والنحوي والبلاغي... والملاحظ التي

تستوقفنا أن يكون الشعر العربي؛ قديمه ومحدثه؛ فضلاً عن القرآن المتن الذي تابع فيه اللغويون والبلاغيون والشاعريون أيضاً؛ الحذف كخصيصة نصية. لن يكون بمقدورنا تتبع تصوراتهم جمعاً... ونقتصر على التعرف على دلالة المصطلح على أهمية الحذف وفعله في النص، في تصوراتهم.. نقرأ لعبدالقاهر الجرجاني؛ هذه المرة بخصوص الحذف؛ بقوله:

«هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر. فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك ما تكون إذا لم تنطق؛ وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن»[40].

فقد اعتبر التقليد العربي للبلاغة الحذف تابعاً لمباحث المجاز. وبصورة أدق لباب الإيجاز، كما نقل إلينا ابن رشيق عن المازني. فالأخير يقسم الإيجاز، إلى ضربين «ضرب مطابق لفظه لمعناه: لا يزيد ولا ينقص عنه كقولك «سل أهل القرية»[41]. ومنه ما فيه حذف للاستغناء عنه في ذلك الموضع كقول الله عزوجل ﴿واسأل القرية﴾. يدعى الضرب الأول مساواة والثاني اكتفاء مثل له باستشهاد من القرآن. إن الاكتفاء «داخل في باب المجاز، وفي الشعر القديم والمحدث منه كثير يحذفون بعض الكلام لدلالة الباقي على الذاهب»[42]. وأهميته للبلاغة تظهر من قول ابن رشيق: «وإنما كان هذا معدوداً من أنواع البلاغة لأن النفس تتسع في الظن والحساب؛ وكل معلوم فهو هين لكونه محصوراً»[43].

ما يستبصره ابن رشيق من أهمية الاكتفاء؛ يتوافق وما ذهب إليه الجرجاني. بيد أنهما لا يلتقيان إلا من حيث تناولهما الموضوع لاختلاف إشكالية كل منهما والأهداف النظرية. نرجئ تناول تصورات الجرجاني للحذف بخاصة؛ وننتقل إلى أبي محمد السلجماسي لما ينبني عليه تصوره من أساس بلاغي؛ بينه وبين ابن رشيق أكثر من صلة. فقد جعل السجلماسي الحذف نوعاً ثانياً للجنس الأول من منزعه أي الإيجاز. والنوع الأول هو

المساواة؛ أما الثاني فهو المفاضلة.. التي تنقسم بدورها؛ كجنس؛ إلى الاختزال والاصطلام. وتحت هذا الأخير نجد الاكتفاء؛ كنوع أول ثانوي؛ والاكتفاء بالمقابل أو الحذف المقابلي.. وكل هذه الأجناس والأنواع؛ حسب تسلسلها؛ ذات صلة وثيقة بالحذف وبه تكون. والترادف اللغوي لا ينفي الاصطلاحية التي عملت على ضبط كل مفهوم على حدة حتى يكون إجرائياً. نقرأ للسجلماسي قوله:

«والحذف والاختزال والاصطلام - بحسب الوضع الجمهوري - مترادفة أو متداخلة. وأما بحسب الصناعة فمتباينة لنقل اسم منها إلى نوع منها وسيط أو أخير من هذا الجنس؛ فلذلك لإخفاء بالموطئ من نوع الحذف»[44].

توضح هذه الكلمة صلة الحذف بباقي المصطلحات البلاغية وتضبط موقعه واستقلال تناوله عن باقي المصطلحات والمفاهيم الإجرائية. لن ننساق إلى ذرية غير مفيدة لنا؛ ونذهب رأساً إلى النوع الثاني من جنس الإيجاز؛ وهو المفاضلة؛ وبالضبط إلى نوعها الأول: الاختزال؛ لنقرأ للسجلماسي قوله في تعريفه:

«قول مركب من أجزاء فيه مشتملة بجملتها على مضمون تنقص عنه يطرح جزء منها شأنه أن يصرح به. وهو جنس متوسط تحته نوعان: أحدهما: الاصطلام والثاني الحذف. وذلك أنه لما كان القول مركباً من عمد وفضلات - كما قد استقر في صناعة العربية - وكان الحذف يعرض لكل واحد من الصنفين ماعدا عمدة الفاعل عند سيبويه وكان أن عرض في العمد أو ما حكمه حكم العمد بحكم الارتباط بأحد وجوه الارتباط التي سنذكرها فيما بعد بحول الله تعالى؛ سميناه اصطلاماً وأن عرض في الفضلات سميناه حذفاً؛ انقسم هذا الجنس المتوسط إلى نوعين - كما قررناه - أحدهما: الاصطلام؛ والثاني: الحذف»[45].

سقنا هذا الاستشهاد لاغتنائه بالمصطلحات والمفاهيم المرتبطة بالحذف، حتى لكأنه خريطة ترسم معالم وطرق الحذف في العربية.. ويهمنا اعتماد هذه المفاهيم على الحذف والنقص الذي يطرأ على الجملة؛ سواء من جهة عمدتها (كالفعل، والمبتدأ) أو من جهة الفضلة التي قد تلحق بها (الصفة والحال والمفعول به...). وإذا كان السلجماسي يحدد الحذف باعتباره نقصاً يحدث بطرح الفضلة.. فإنه لا يتوقف عن الإشارة إليه بمفهوم موسع؛ يشتمل على ما اقترحته البلاغة العربية كالاكتفاء الذي يشرط الاختزال كمفهوم.. وقد أبرز أهمية الحذف في الكلام المختزل بقوله في معرض ذكره لشرطه «وهو قطع الدلالة على المختزل المتروك حيث الحذف أجزل مبنى؛ وأشرف مقطعاً؛ وأنوه دلالة؛ وأشد مبالغة؛ وأفصح لفظاً»[46].

لقد تعينت وضعية الحذف وحدودها ضمن مباحث البلاغة؛ وخاصة الإيجاز - والمجاز؛ حسب السلجماسي وابن رشيق. وكان سبقهما الجرجاني إلى تناوله من موقع آخر فقد تناول الحذف في صلته بالنحو والتركيب في "دلائل الاعجاز". وترصد صوره ممثلة في حذف المبتدأ والفعل أو المفعول به أو الفاعل؛ والغاية من كل حذف. بيد أنه ساءل هذه الصور في «أسرار البلاغة» فينظر إلى الحذف من موقع آخر غير الموقع البلاغي. فرفض بدءاً اعتبار الحذف تابعاً للمجاز وخاضعاً لأحكامه، فلكل منهما حدوده ومجالاته. والحذف لا يؤدي «إلى تغير حكم فيما بقي من الكلام، ويزيده تقريراً. إن المجاز إذا كان معناه أن تجوز بالشيء موضعه وأصله، فالحذف بمجرده لا يستحق الوصف به؛ لأن ترك الذكر وإسقاط الكلمة من الكلام لا يكون نقلاً لها عن أصلها؛ إنما يتصور النقل فيما دخل تحت النطق»[47].

قد تكون إضاءة الحذف بتصورات بلاغية وشعرية قديمة ومفيدة. لكنها إفادة محدودة بلا شك لقراءة الشعر المعاصر وقد أصبح الحذف فيه دالاً من دوال الممارسة؛ به تنفتح القراءة على «العجب والسحر» كما تصور ذلك الجرجاني؛ لالتباس الحذف باشتغال اللغة وفق إيقاعها الفردي الخاص؛

ويظلال ذلك على بناء دلالية النص. نختار عينة نمثل بها فعل الحذف في النص الشعري المعاصر:

1 - أنشودة المطر - بدر شاكر السياب

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوان والحجر

رحى تدور في الحقول.. حولها بشر

مطر..

مطر..

مطر..

2 - قصيدة بيروت - محمود درويش[48]

أرتجل الوداع

وتغرق المدن الصغيرة في عبارات مشابهة

وينمو الجرح فوق الرمح أو يتناوبان علي

حتى ينتهي هذا النشيد...

وأهبط الدرج الذي لا ينتهي بالقبو والأعراس

أصعد مرة أخرى على الدرج الذي لا ينتهي بقصيدة..

أهذي قليلاً كي يكون الصحو والجلاد..

أصرخ أيها الميلاد عذبني لأصرخ أيها الميلاد..

من أجل التداعي أمتطي درب الشام

لعل لي رؤيا.

3 - هذا هو اسمي - أدونيس

أ - ماحيا كل ... هذه ناري

هذا بدئي

دخلت إلى حوضك أرض تدور حولي أعضاؤك

نيل يجري طفونا ترسبنا تقاطعت في دمي قطعت

صدرك أمواجي انصهرت لنبدأ: نسي الحب شفرة الليل

ب - زمني لم يجئ ومقبرة العالم جاءت عندي لكل

السلاطين رماد هاتي يديك اتبعيني...

ج - ... وعلى رموزه في الجب غطوه بقش والشمس تحمل

قتلاها وتمضي هل يعرف الضوء في أرض على طريقه؟

4 - موسم الصفات - محمد بنيس[49]

في البدء يلفح جلدي المتشقق الألياف

تدخل في مدار الفصل ينهشي توالي

الصوت يقترب العظام تحس حد الموت

والموسى تريد الصوت يحفر في سطوح

الكلس مجراه الأليف ويحتمي بالقشرة

السفلى يفرخ في متم الصلب حمى الوصل

يعلوني هدير جامح

أرضي

تفسخني المسافة

يحضر الحذف في الشعر العربي بكثافة عليا، وفي الشعر المعاصر يمس القصيدة في كامل مشهده؛ ومن جميع أطرافه وحدة البيت وقد تصدعت واحتمى البيت بالنقصان. في انتظام وحداته التركيبية واشتغال دواله. وما يتسمى هنا مواقع لاشتغال الحذف يشكل مفاصل عبور الدوال. فيها وبها تتبني دلالية النص الشعري بارتباط مع إيقاعه الفردي.

يعود الحذف إلى جانبين عبرهما يتحقق إيقاع القصيدة وتشتغل عناصره:

1 - الجانب الأول: ويخص بنية البيت ومظهره وقد مسها النقصان أو تخللته الفراغات.

2 - الجانب الثاني: ويتصل بالبنية المركبية للبيت حيث يكون حذف بعض الوحدات التركيبية؛ وإسقاط بعض علاقاتها خضوعاً لإيقاع القصيدة المعاصرة وأزمنة البيت بها.

لقد كان لانفجار «أزمة البيت»؛ كما أعلنها ملارمي وتتابعت حلقاتها في المدار الكوني للقصيدة؛ أن أصبح البيت الشعري يتيماً منعزلاً. وتتبع عناصر وشروط هذا اليتيم وفعلها بين الخطاب والإيقاع؛ هو ذهاب إلى حالة الحضور الفاعل إزاء القصيدة ومتاهها؛ يكون الحذف عنصراً اساسياً لهذه الحالة. (على الأقل هذا ما تعلمنا النصوص التي اخترنا).

لقد عرف الشعر المعاصر الحذف منذ بداية ممارساته النصية. ويعين أنموذج بدر السياب للحذف موقعين: بين وحدات البيت؛ وفي آخره. وهذان الأنموذجان يحضران بكثافة في ممارسات الشعر المعاصر. ولعل ذلك يعود إلى تصور الشعراء لبناء البيت وفق إيقاع التفعيلة بالشعر المعاصر. فيما

يشكل الحذف من أول البيت اختياراً من اختيارات تجربة الكتابة التي لم يختبرها الشعر المعاصر في مرحلته الأولى.

لقد أفادنا الدرس البلاغي والتركيبي القديم وجود صيغ للحذف يتم إدراكها بتقدير التعلق بين الوحدات والإحالة فيما بينها.. وبينما يستغل الشعر المعاصر هذه الإمكانية بصورة شاسعة، يضيف إليها صيغاً جديدة للحذف، معلنة بفراغات أو بنقط الحذف.. وقد استخلص بنيس وجود ثلاث صيغ للحذف: حذف مخبر به: «وفيه تقوم دوال الترقيم بإثبات عنصر محذوف أو عناصر محذوفة»[50]؛ وحذف عير مخبر به لا يظهر مباشرة إلا بصورة بياض يصاحب الدال النصي؛

وأخيراً «الحذف الملتبس» حيث الفراغ يمحو الدوال ويشوش علاقاتها.. بالاقتراب من نموذج بدر السياب أولاً؛ نلاحظ صيغة حذف «الخبر في البيت الأول» وتأخير المبتدأ (جوع) كما يلاحظ حضور الحذف «المخبر به» بكثافة. وسط سلسلة البيت الخامس ونهاية الأبيات الموالية.. ربما تكون نقاط الحذف مهيأة لاسترسال بناء دلالية النص بحسب التأويل الشخصي (للأبيات الأخيرة)، أو حسب قراءة الفراغ المعلن بحضور النقاط الثلاث، حتى إن لم يصاحبه حذف عروضي؛ في اعتبار الفراغ دالاً ينضاف إلى باقي دوال السلسلة ليجسد حالة التفاف البشر المقصي إلى طرف السلسلة على فراغ الحقول.

قراءة محتملة ليس إلا للحذف وسط السلسلة. وما تقدمه صيغة الحذف آخر سلسلة البيت يدفع بالقراءة إلى اعتبار الحذف عنصراً بانياً للنص. هو إن كان يقوم في نموذج السياب بوظيفة الترديد الإيقاعي أساساً، فإنه في أنموذج محمود درويش يتقدم كدال بان لاسترسال النص في نفس إيقاعه (ب 4 وب 6 وب 8) فتكون لانهائية النشيد أو القصيدة والصرخة.. بل ولانهائية العذاب اليومي الذي ترسمه القصيدة.

يقدم النموذجان (السياب ودرويش) الحذف بصورة مباشرة وبسيطة. حقاً؛ إن (الحذف - مخبراً به - وسط السلسلة أو في طرفها) دال من دوال النص الشعري. غير أنه لا يرتفع إلى مستوى الفاعلية التي تميز حضوره في نماذج الكتابة؛ والتي اخترنا منها نماذج لأدونيس ومحمد بنيس، ونرى في هذه النماذج صيغاً للحذف تمس البيت الشعري من كل أطرافه: من البدء والوسط، والنهاية. وتختلف صوره من حذف معلن بنقاط إلى حذف يعلن ببياض فقط يصير دالاً بدوره.. ولعل هذه المزاوجة مما يخلق التباسات في قراءة النص، بالخصوص عندما يرتبط الحذف بالكتابة وكتجربة ويصبح ضمنها خاضعاً لفعل التركيب اللغوي الذي يتجسد في اللعبة النصية وتعالق الدوال.

زواج أدونيس بين حذف معلن ينطق وحذف غير معلن سوى بياضات، فيما استقر بين مختلف المواقع عبر النماذج الثلاثة من نفس القصيدة التي بدأت زمن الكتابة الحديثة عربياً. ويتعاضد الحذف في الأنموذج الأول وباقي الدوال لتجسد توافق الفراغ؛ وهو دال؛ مع المحو الذي يسعى إليه الشاعر. المحو والحذف مترادفان. والثاني إذ يحدث بالنص الشعري، يجعل تسلسل الوحدات متقطعاً بفصل البياض أولاً، ثم بتغير العلاقات بين المركبات حتى أننا لا نقع على ارتباطاتها دون انتباه لهذه البياضات وهي تتناثر في النص. والقراءات المتعددة لهذا النص التاريخي تجسد حرج القراءة أمام هذه الظاهرة: اتصال الحذف بتغير العلاقة المركبة أو بقطعها. تقول خالدة سعيد بصدد ذلك:

«تطرح قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي» قضايا متعددة، فهي منذ النظرة الأولى تبدو جديدة، مخالفة للمألوف من حيث الطريقة التي صفت بها الكلمات. وعندما نبدأ القراءة يفاجئنا نظام الأصوات أي الوزن...»[51].

وتضيف قائلة:

«تجد نفسك بعد هذا أمام مسألة جديدة هي القراءة، إذ كيف تقرأ هذه العبارة مثلاً: «هذيت كي أحسن الموت اصطفيت النهدين بيت تقاليدي» هل تقرأ «هذيت: كي أحسن الموت اصطفيت...» أم هذيت كي أحسن الموت، اصطفيت النهدين بين تقاليدي؛ فتكون الفاصلة بمثابة واو عاطفة إطلاقاً أو واو نسق؛ هكذا يصبح الهذيان واصطفاء النهدين؛ في حالة العطف المطلق وسيلتين لإيجادة الموت وفي حال النسق يصبح اصطفاء النهدين نتيجة لإيجادة الموت، ومثل هذه العبارة «أرض تدور حولي أعضاؤك نيل يجري»[52].

لا نتردد في وصف قراءة خالدة سعيد بالقصور. لا لشيء إلى لكونها تنظر إلى قصيدة أدونيس خارج الوعي بالكتابة كتجربة لها إيقاعها الفردي الخاص؛ به وفيه تعمل على تنظيم دوالها وعناصرها البانية. وابتعادها عن هذا الوعي بتجلي أكثر لدى اعتبارها انتظام وتجليها «تصفيف كلمات» و«إيقاعها» «نظام الأصوات» (أي الوزن). وما نفيد منها: إشاتها إلى حالة الالتباس التي تداهم الذات القارئة إزاء الجسد الشعري للنص؛ والعلاقات القائمة بين وحداته.

محمد بنيس خبر بدوره «وقفة البياض في الممارسة النصية المعاصرة» ولاحظ انفجار أزمة البيت معها، حيث يفقد المعيار في تعيين حدود البيت؛ وفي تعيين حدود الشعر والنثر، أو الشعر والأجناس الأدبية الأخرى[53]. ويخصوص هذا هو اسمي لأدونيس كتب ما يلي:

«كانت قصيدة «هذا هو اسمي» صدرت للمرة الأولى وقد استحوذت عليها العازلة لتأخذ مكانة القاسم؛ ولكنها في الطبعة الأخيرة التي نعتمدها تخلت عن علامة الترقيم هاته لتعطي لمكانها فراغاً مشحوناً. وإلغاء العازلة يندمج في مفهوم الممارسة النصية العربية الحديثة للمعاودة التي كان خليل

مطران منتبهاً لها، وهي تفيدنا أن النص متجدد الكتابة، بمعنى أنه ناقص دوماً، وليست المعاودة الانهائية إلا تأكيداً على النقصان كعنصر ملازم للنص والكتابة»(54).

لقد مكنت شعرية الإيقاع محمد بنيس من تحليل العناصر النصية وإدراك اشتغالها ضمن الممارسة. وما لم تدركه خالدة سعيد (رغم اختلاف الطبعات) يجد مكانه كدال نصي، كعنصر أساسي لبناء دلالية الخطاب الشعري للقصيدة. وما يشير إليه محمد بنيس من خضوع النص للنقصان يصير علامة على فعل الحذف والمحو الذي تتعرض إليه دواله وعناصره.. بما فيها وحداته المركبية، فراغات النص المعلنة بنقط الحذف، أو فراغاته البيضاء. نفيد من نفس القراءة لهذا هو اسمي؛ وهذه المرة من موقع الحذف القول:

«أن النص يختطف حركيته من زوبعة خط النمو المستقيم الذي متحكماً في النص المعاصر؛ وها هي الكتابة تمحو وتحذف؛ ومعها تمحى القواعد المركبية المطردة في البنية السطحية. ويلاحظ في قصيدة هذا هو اسمي أنه كلما تكاثر الفراغ بين السلاسل النصية كلما تركبت المتتاليات مع جملة نواة وامحت القواعد المركبية المطردة»(55).

وتفيدنا مباشرة النموذج (ب) مزاوجة أدونيس للحذف المعلن عنه بنقط والحذف المقتصر على البياض. والنموذج (ب) يستغل صيغ الحذف في بيتين من هذا هو "اسمي" الحذف من أول سلسلة البيت؛ ومن وسطها وفي طرفها بنقط معلنة عنه. فإذا كان بياض أول البيت قبل كلمة (زمني) يهيأ لاسترسال النص من موقع بدءاً غير معلنة؛ فضاءً أو زمناً؛ فإن البياض الثاني؛ وسط سلسلة البيت يتقدم كعنصر يقطع السلسلة تركيباً ودلالة.. قبل الانتقال إلى سلسلة أخرى. ينتهي إليها البيت الثاني بحذف معلن عنه بنقط حتى يكون البيت جانحاً نحو الاسترسال، والدخول في مغامرة الشاعر.

إن التركيب، واشتغاله أساساً؛ مكان للمفاجئات المرتجة. به تكون الحذوفات والفراغات أو البياض دوالاً بانية للدلالية والخطاب. وما تقدمه تجربة الكتابة عند محمد بنيس يصير نموذجاً لتحرر الذات والتركيب وهما يأتيان إيقاع الكتابة وماءها. والحذف الذي حاولنا استقصاء صيغه في الشعر العربي المعاصر (عبر نماذج معينة) يوجد في حالة التباس تام. وما يجسد القصيدة تحرر الكلمات من عقال تركيبها. نموذج في "موسم الصفات نعثر على صيغ للحذف؛ كلها غير معلنة. مكانها التركيب والمفاصل بين وحدات السلاسل. في البيت الأول؛ على سبيل المثال؛ يحذف فاعل الجملة؛ فلا نتعرف عليه. كما يعمل حذف الوقفات وعلامتها على جعل التعالق بين الوحدات بعيداً عن الإدراك.. وفي هذا تكون هي أقصى تكثيف التركيب سلسلة الكتابة.

وإذا كان أدونيس قد جعل البياضات إعلاناً على الحذف ودالاً عليه؛ فإن بنيس يتخلى عنها وعن نقط الحذف. وإذا ما أضيف عنصر التقديم والتأخير في السلسلة؛ نكون إزاء حالة تكثيف عليا لإيقاع القصيدة عبر تركيبها، كما في حالة استرسال نصي ضمانته التركيب. نقرأ البيت الثاني (تدخل في مدار الفصل ينهشني توالي) والثالث (الصوت يقترب لعظام تحس حد الموت) فنعجز عن إحالة الكلمة دون تشوس. ففعل «يدهشني» ملتبس الإحالة على (مدار الفصل) أو على (توالي الصوت)، ونفس القول ينطبق على فعل (يقترب).

ويكون للحذف في كثافته الأثر البالغ في أنموذج محمد بنيس، فتبرز بين توالي السلاسل والوحدات المركبية صيغة حذف تبقى فقط على حضور الكلمة الواحدة؛ تشكل بيتاً مستقلاً (الثامن) وإذ تصعب إحالتها؛ يلاحظ أنها تقوم بدور الناقل من مجموع العناصر الخارجية، إلى ذات الشاعر لضبط صلته بالعالم الذي انتمى إليه.

## 4 - التركيب الشعري:

خضع تعاملنا مع المبادئ الثلاثة (التكرير، القلب، الحذف) لرؤية في التركيب أكثر من اتباع للقواعد النحوية والتركيبية، بل تعتبره من الأماكن التي تؤشر لبناء الإيقاع والخطاب الشعريين، وتعتبره أيضاً من العناصر الأساس لبناء القصيدة المعاصرة وإيقاعها؛ قبل ذلك؛ وليس فقط مستوى من مستوياتها كما تصورت الشعرية اللسانية. وهذا القلب الذي نحن مدينون به للشكلانيين الروس ولشعرية الإيقاع عموماً، يعطينا فرصة تتبع التركيب في إيقاع النص وبالتالي اختياره عنصراً أساساً لبناء الدلالية.

يعضد هذا الاقتراح الفرضية التي نصدر عنها؛ أولوية الإيقاع وهيمنته على باقي الدوال، بيد أن الوضعية الاعتبارية للتركيب داخل شعرية الإيقاع؛ وفي مسارات دراستنا؛ لما يستدعي التحديد والتجلية. وما نقترحه يذهب إلى اعتبار التركيب مكاناً للمفاجئات المرتجة به تتآلف الدوال وتتحدد علاقتها، كما تتسلسل وحداتها بالإيقاع ومن أجله.

والفقرة التي نحن بصددها تسعى لضبط وضعية التركيب داخل الإيقاع وكيفية اشتغاله كدال أو عنصر بالشعر العربي المعاصر، ووعي الشعراء به كمجسد لسر من أسرار الممارسة الشعرية وجمالياتها.

### 1-4 - من التركيب إلى الإيقاع:

وضع الشكلانيون الروس قضية التركيب في صلب دراستهم للبيت الشعري. ومنذ 1920 تأكدت لديهم؛ بفضل دراسة أ. اوسيب بريك O. BRIK «الإيقاع والتركيب» الأهمية الاستثنائية للتركيب وحضوره في شكل بناءات ثابته داخل البيت الشعري. بل إن وضعية الإيقاع ذاته تحددت وفق صلته بهذه البناءات التركيبية؛ وبمعالجتهم لها في صلتها بالإيقاع. وكان أن غادر العروض؛ إلى مستوى ثان؛ مشهد العناية، ودخل الإيقاع في علاقة مع المادة

اللسانية للبيت الشعري[56] بما هيأ له وضعية الباني الأول للبيت الشعري. «إن كشف الصور الإيقاعية والتركيبية قلب نهائياً مفهوم الإيقاع كملحق خارجي يظل على سطح الخطاب. وشمرت نظرية البيت في دراسة الإيقاع كأساس بانٍ للبيت؛ ومحدد لكل عناصره»[57].

تتحدد وضعية الإيقاع والتركيب بالبيت الشعري وداخله. وإذ نرجئ تناول البيت الشعري كمفهوم نشير إلى فعل التركيب به. نقرأ لأوسيب بريك قوله:

«التركيب هو نسق تآلف الكلمات بالخطاب العادي. وفي حالة عدم خضوع اللغة الشعرية للقوانين الرئيسية للتركيب النثري؛ فإن قوانين تآلف الكلمات هي أيضاً قوانين الإيقاع. وهذه القوانين الإيقاعية تعقد الطبيعة التركيبية للبيت»[58].

هكذا يصير التركيب عنصراً بانياً للإيقاع. ويخضع البيت الشعري إلى «التركيب الإيقاعي» أي «التركيب الذي يغني قوانين الإيقاع الضرورية»[59]. بيد أن تصورات بريك فيما تقدم إضافة إلى حلقات دراسة الإيقاع؛ تقصر عن إدراك الطبيعة الخاصة للتركيب ضمن الشعر.. وتصوره ضمن رؤية معيارية يجعل التركيب واحداً: أتعلق الأمر بالشعر أم بالنثر. إن تبني رؤية موحدة للتركيب؛ بين الشعر والنثر؛ منتشرة بين الشاعرين الغربيين؛ رغم ملاحظة بعض الانزياحات المتفاوتة. يقول كوهن:

«عموماً أبدى الشعر الفرنسي احتراماً لقواعد النحو؛ وانحرافاته تبقى دائماً خجولة وذلك على الأقل حتى ملارمي الذي يظهر أنه كان يبحث في الانزياح النحوي عن دعامة أساسية لكتابته الشعرية»[60].

يتأسس مسار هذه الرؤية، بين أ. بريك وكوهن؛ ويتعضد بفضل ياكبسون الذي أدرك ما للتركيب من دور في بناء الإيقاع وخلق التوازي بين

وحدات النص الشعري. وامتياز ياكبسون يعود إلى نظرته الموسعة إلى فعل التركيب حيث يقول:

«إن التقاطع – عبر التماثلات والاختلافات – للمستويات التركيبية والصرفية والمعجمية؛ ولمختلف الأنواع على المستوى الدلالي، للتجاورات والمشابهات والترادفات والطباقات، وأنواع أنماط ووظائف ما يسمى بـ «الأبيات المفردة» لهي نفس الظواهر التي تتطلب، كلها، تحليلاً منتظماً وضرورياً لفهم وتأويل مختلف الزخارف النحوية في الشعر»[61].

عن كل الاستشهادات والتصورات النظرية نخلص إلى:

1 – أهمية التركيب كعنصر بانٍ لإيقاع؛ محدد لطبيعة اشتغال النص الشعري.

2 – حضور الصور التركيبية في عمليات التحليل عبر مفهوم التوازي في الشعرية اللسانية.

3 – النظر إلى التركيب برؤية جزئية أحادية ترى فيه نفس الاشتغال بين النثر والشعر.

## 4-2 – مشهد التصدع:

إن التركيب عنصر أساس لبناء الإيقاع وصوره (اخترنا التكرير والقلب والحذف) التي تكون مدخل قراءة، وبناء؛ لدلالية النص. فيما يبقى حضورها عبر الممارسة أوسع من أن تحكمه الصدفه. فخلف التكرير مثلاً تمكن ذات الشاعر وإيقاعها كامتياز فردي خاص. تهيئ النص الشعري المعاصر حسب وعيها باللغة وتصدع القوانين التركيبية والعروضية. آية ذلك ما لاحطناه من كثافة حضور هذه الصور في الكتابة الشعرية وتفاوتها كما ودرجة. ارتجاج في بناء إيقاع اشتغال باقي الدوال وتفاوتها في بناء البيت أو مغامرة أنموذجه:

أ – لقد صاغت الذات الشاعرة مشهد ارتجاج الكتابة الشعرية واختبرت فعل تصدع اللغة بها؛ وعبور البيت الشعري نحو المتاه. وأول من تفجرت لديه

«أزمة البيت» مالارمي الذي اعتبر نفيه مركباً. ومن هنا تكون الإشارة إلى احتفاله بالتركيب ذات أهمية. فضلاً عن كونها شهادة على إنجازه الشعري. وتبرز غنى معطياته التركيبية. وإذا كان مالارمي نفسه مركباً؛ فالدور الذي يلعبه التركيب في ممارسته. ألم يكن ضمانة الكتابة؟ بل الضمانة الوحيدة.

ب – أفاد الشاعر العربي المعاصر من فعل التركيب باللغة. وتمثل هذا الفعل في النص الشعري المعاصر أولاً وتجربة الكتابة بصورة أكثر كثافة. كما أن الذات الشاعرة أعلنت عن هذا الحضور؛ وعن وعيها به نقرأ لأدونيس قوله في «كلام البدايات»:

«لا يفكر الشاعر في القاعدة حين يكتب اللغة، فيه قبل القاعدة. إنه يجد نفسه، فيما يكتب شعره، سابحاً في بحر اللغة. حتى أن الكلمات التي يستعملها تبدو، في سياقها الذي يبتكره، كأنها لا تخرج من المعجم وإنما تخرج من سياق وجوده الثقافي الاجتماعي. من النموذج اللغوي – الحياتي الذي يتحرك داخله وينمو. بل إن هذه الكلمات تفتقد دلاليتها المعجمية، حتى أننا نشعر، فيما نقرأها، أننا لا نقرأ الكلمات، وإنما نقرأ أصداء حروف، أو نقرأ شحنة، نفسية وتخيلية أفرغت كلياً من معناها المعجمي، ومما وضعت له في الأصل اللغوي»(62).

تموضع هذه الكلمة الشاعر في فضاء اللغة ومتنها. وتجربة الذات في علاقاتها ببحر اللغة إعلان لحرية بناء الإيقاع الفردي إيقاع القصيدة الشعرية عبر اللغة ودوالها، وهي تتأسس وفق عناصر يمكن تحديدها في:

- حرية الذات في التعامل مع قواعد اللغة ودوالها.
- السياق الثقافي الاجتماعي؛ محدد لاستعمال الكلمة وتموجها داخل الذات.
- تغير دلالة الكلمة الدوال حسب السياق الذي يستعملها.

ويضيف أدونيس موضحاً «المعنى» بالكلمة والسياق، وكيفية اشتغال هذه الثلاثية: «يبدو أن المعنى ليس في الكلمة بل في علاقاتها. وهي إذاً لا تقدم لنا في حدود حروفها معنى، وإنما تحرك، بسياقها وعلاقاتها أصداء لاحتمالات ما. أو تدفعها في أفق اكتشاف معنى ما. وفي هذا المناخ الشعري الإبداعي لا نعود نعني بثبات الصيغ القاعدي أو المعياري قدر عنايتنا بما في الكلام من طاقة الكشف عن حقائق أو معان جديدة. ومن هنا نصف الكلام الشعري بأنه فيض لا يمكن كبحه ولا يمكن تقعيده»[63].

يتحدد فعل اللغة، واشتغال دوالها إذاً بالسياق والعلاقات التي ترتبط بينها. تركيب الدوال طريق نحو اكتشاف المعنى. والاعتبار الأول ليس إقامة هذا التركيب خضوعاً للقواعد والصيغ التي صارت معياراً .. وإنما الانتباه إلى الكشف عما تختزنه هذه الكلمات والعلاقات في تركيبها وعلاقاتها المتحررة.

«إن مصدر التحرر من كل تقنين للسان، هو في اللسان ذاته. في جوهره الذي لا يقبض عليه، في نبضه العصي على كل تدجين»[64].

وإذا كان تناول أدونيس لفعل التركيب تم موارية عبر الانتباه إلى اشتغال الكلمات في علاقاتها وسياقاتها؛ فإن هذا التناول لا يذهب أبعد من الإشارة إلى حرية الذات وضرورة عدم إيلاء التركيب المعياري أولوية على حساب طاقة الكشف الذي تختزنه الممارسة.

ورغم صدور هذا التصور في مرحلة متأخرة من التجربة الشعرية لأدونيس (1989) وقد بلغت الكتابة الشعرية تراكمها فإنه معبأ بمآزق نظرية لطالما تناولها أدونيس، وصاغ عبور الذات الكاتبة بها، في البيانات التي أصدرها سابقاً. وما نشير إليه فقط هو:

1 - الصدور عن تصور يرى في المعنى سابقاً؛ كامناً في الكلمة؛ يحتاج إلى الانتباه والفيض في أقصى الحالات.

2 - لا يدعو أدونيس إلى تصور للتركيب خارج المعيارية. إنه يقتصر فقط على عدم إعطائه الأولوية والأهمية على حساب المعنى.

3 - وحدساً؛ يعتقد أدونيس صعوبة القبض على الطرق التي تتحقق بها حرية الذات باللغة.

ج - ارتبطت تجربة الكتابة عند محمد بنيس بوعي حاد بتجربة الشاعر المعاصر في المغرب أولاً؛ وباقي الوطن العربي ثانياً. أعني الوعي بما يتحكم في هذه التجربة من قوانين نصية وتاريخية تقعد بها عن الانطلاق الكلي للذات وتحررها. لسنا في حاجة إلى الاستشهاد عن ذلك بمقاطع من دراساته أو بيان الكتابة السالف الذكر. وما نتقصده هنا؛ موقع التركيب من تأملات محمد بنيس في الكتابة. أقصد موقع التركيب في الجسد الشعري؛ وضمن استراتيجية الإيقاع كما تبينت له في «بيان الكتابة» أولاً، حيث يقول:

«كان الإيقاع وما يزال مخلخلاً للبنية النحوية. فكل صراع بين قوانين الإيقاع وقوانين النحو؛ تكون نتيجته انتصار الإيقاع على النحو. وما الإيقاع إلا النفس؛ ولذا فإن ما يحدد المتتاليات داخل النص هو هذا النفس ضوء الجسد النافذ إلى عتمة الكلام اليومي وقوانينه العامة»[65].

أو في نص له تحت عنوان «الكتابة وتمجيد الماء». حيث يقدم تجربته في البحث عن الشعر في ارتباط مع بحثه عن الذات والعالم. ولكن العبور إلى التجربة وإلى الكتابة الذي لا يتعين إلا بحدين: أولهما أزمة البيت حيث تغيرت الدوال وعلاقاتها وحدودها؛ وثاني الحدين: «بياض الصفحة" الذي يجعل العين في حال متاه. بالفراغ أو بالخط المغربي.. وبين هذين الحدين يتأرجح التركيب، تركيب الدوال في فضاءاتها. غير أن رحلة العبور ليست سالكة بدون مآزق، خاصة وأن تجربة الكتابة تكثف حضور الذات وفعلها في تركيب البيت. يقول:

«هذا البيت الذي يعترف على نفسه أثناء مغامرة الدلالية تعرض لما يسميه ريلكه بـ «مسرح الفقدان» إنه الحبسة»[66].

قد تكون الحبسة نتيجة لأزمة البيت؛ كما قد تكون الأزمة سبباً فيها؛ خاصة وأن تجربة الكتابة ذهبت إلى التركيب لتضيفه دالاً إلى الاستعارة قصد بناء إيقاعها والبحث عن لغتها، يقول:

«رغبة الذات تكشف في الممارسة النصية بالانتقال من فضاء الاستعارة إلى فضاء التركيب. في غير الاستعارة يتم البحث عن اللغة التي تسمى أنها ليست رؤية الأشياء بما هي غير متعودة عليه، أكان مصدرها العين الثالثة أو اللاوعي؛ ولكن عيش الأشياء في جسد يصبح غريباً عن صاحبه أثناء الكتابة. لا يكون الإيقاع سابقاً على القواعد النحوية ولا لاحقاً لها؛ ولكنه في الكتابة يتعرف على نفسه. والحبسة في هذه الحالة تبعد عن أن تكون عجزاً عن النطق (أو الإفضاء) بلغة منظمة في الداخل، بل عنف يسلب الخطاب إمكانية الخضوع لقواعد النحو؛ وتكون الكتابة مصابة بعدوى المستحيل وبصرحة العبور»[67].

اقتطفنا كامل الاستشهاد لأهميته في إضاءة التجربة أولاً، وإيلائه التركيب وشرائطه من الاعتبار الذي نراه استثنائياً في شهادات الشعراء ثانياً. وما تبتغيه الكتابة ينبني بالتركيب وغير التركيب، متاه يتأسس في العناصر وبها. والذات مآلها الهذيان. وفي التركيب يبدو الفعل انشقاقاً وتصدعاً للدوال، والمعنى. يضيف محمد بنيس:

«الهذيان في التركيب والنحو يعثر على معبر. الجملة لا تلتئم، والتركيب يظل مشوشاً على الدوام (..) الهذيان مكان لتشظي وبعثرة القبلي في الكتابة، وبالكتابة. حتى تبلغ صرح المرجعية والمعنى مزوبعين في جسد القصيدة»[68].

هي أزمة البيت وقد تجسدت في فعل الذات. والكتابة قد تخلت عن

القواعد؛ سوى نبض الكتابة والرغبة في الذهاب إلى الهذيان ومتاه اشتغال الدوال.

## الهوامش

1) H. MECHONNIC. Critique du Rythme. Ed. Verdier. PARIS. 1982. P. 35.

2) A. GREIMAS ETJ. COURTES. Semiotique, Dictionnaire Raisonne de la Theorie du Langage. P. 390.

3) جوليا كريستيفا؛ علم النص؛ ترجمة فريد الزاهي؛ دار توبقال للنشر؛ البيضاء؛ ص. 21.

4) المرجع السابق؛ ص. 22.

5) المرجع السابق؛ الصفحة ذاتها.

6) t. Van Dikj, in Theorie de la Literature, ed, pikard, 1988. p. 63

7) Ibid, p. 64.

8) Ibid. p.66.

9) Ibid, p. 68.

10) Ronald barthe, Le texte, in Universalis, 1967, p. 1015..

11) Ibid, p. 1013

12) رولان بارط، درس السيميولوجيا، تر. عبدالسلام العالي، توبقال للنشر.البيضاء، 1985، 59.

13) Iouri Lotman, structure du texte Artistique, p: 91.

14) Ibid, p. 92.

15) Ibid, p. 93.

16) صلاح فضل؛ نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر؛ مجلة عالم الفكر؛ مجلد 22؛ عدد4- 3؛ يناير- أبريل 1994 ص - ص. 73-74.

17) Iouri Lotman, structure du texte Artistique, p: 95.

18) ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر. محمد البكري ويمنى العيد، توبقال للنشر، البيضاء . 1986،

19) ابن رشيق القيرواني؛ العمدة في محاسن الشعر ونقده؛ تح. محمد محي الدين عبد الحميد؛ ج. .2ص- ص. .73-74

20) السجلماسي؛ أبو محمد القاسم؛ المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع؛ تحقيق علال الغازي؛ مكتبة المعارف؛ الرباط؛ 1980؛ ص. 476.

21) Iouri Lotman, La structure du Texte artistique, op. p. 162

22) Ibid. 204.

23) المرجع السابق ص. 165.

24) المرجع السابق؛ ص 191.

25) بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، ط 4. بيروت، 1985، ج 2 ص 272.

26) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط 4. بيروت، 1985، ج 2 ص 272.

27) أدونيس، كتاب الحصار، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 215.

28) محمد بنيس، مواسم الشرق. دار توبقال للنشر، البيضاء 1985 ص 52.

29) محمد بنيس- مسكن لدكنة الصباح. كلمات. ع. 3، يونيو، 84 ص 31.

30) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، م. س. ص، 435.

31) Iouri Lotman, La structure du texte artistique. P. 198.

32) محمد بنيس؛ الشعر العربي الحديث بنايته وإبدالاتها؛ الجزء الثالث: الشعر المعاصر؛ دار توبقال للنشر؛ البيضاء؛ 1990. ص. 150.

33) عبدالقادر الفاسي الفهري؛ اللسانيات واللغة العربية؛ دار توبقال للنشر؛ البيضاء؛ 1985. ج. 1؛ ص. 103.

34) عبدالقاهر الجرجاني؛ دلائل الإعجاز؛ تحقيق محمود شاكر؛ مكتبة الخانجي؛ القاهرة؛ ط 2. 1989 . ص 106.

35) المرجع السابق ص 110.

36) محمود درويش، الديوان، دار العودة ط 11، بيروت 1984، ص 517.

37) محمد بنيس، ورقة البهاء؛ دار توبقال للنشر، البيضاء 1988. ص 32.

38) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة م. س. ج 2، ص 425.

39) كمال خير بك، الحداثة في الشعر المعاصر، ط 2. دار الفكر، بيروت 1986 ص 156.

40) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، م. س. ص 146.

41) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر.. م. س. ص. ج 1. ص 250.

42) المرجع السابق، ج 1، ص 251.

43) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

44) السجلماسي، المنزع البديع، م. س. ص 201.

45) المرجع السابق. ص 186.

46) المرجع السابق، ص 186.

47) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. م. س ص 362-363.

48) محمود درويش، حصار لمدائح البحر2 دار العودة بيروت 1985 ص. 96.

49) محمد بنيس مواسم الشرق م. س. ص. 66.

50) محمد بنيس الشعر العربي الحديث.. ج 3 الشعر المعاصر م. س ص 176.

51) خالدة سعيد، حركية الإبداع - دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982، ص 87.

52) المرجع السابق، 87-88.

53) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث.. ج 3، الشعر المعاصر، م. س. ص 12.

54) المرجع السابق، ص 128.

55) المرجع السابق، ص 177.

56) B. Eikhenbaum, 'La théorie de la méthode formelle' , inthéorie de la literature, op cit. p 56.

57) المرجع السابق ص 57.

58) O. Brik, rythme et syntaxe, in théorie de la literature, op cit. p. 148.

59) المرجع السابق ص 149.

60) جون كوهن، بنية اللغة الشعرية.؛ دار توبقال للنشر البيضاء؛ 1986، ص 176.

61) R. Jakbson Question poétique,  op cit. p. 223.

62) أدونيس، كلام البدايات. س. ص 187.

63) المرجع السابق، ص-ص 178-179.

64) المرجع السابق ص 179.

65) محمد بنيس، حداثة السؤال، م، س، ص 34.

66) محمد بنيس، الكتابة وتمجيد الماء مواقف. ع 63 ص 145.

67) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

68) المرجع السابق الصفحة ذاتها.

